

Um passeio pela sacanagem: a história da pornografia no cinema Brasileiro (1960-1990)

Carlos Adriano Ferreira de Lima

Assim como em todas as partes do mundo, no Brasil ainda é tabu falar de tabus. Isto porque tal postura perturba a ordem das coisas, causando mal-estar.

Mar Ferro

O senso comum atribui ao período da ditadura militar uma espécie de hegemonia da censura, em especial, do cinema. Esquecendo a multiplicidade das práticas de censura como atos de poder.

Alguns questionamentos são necessários. Qual a razão para um tema como a pornografia não ter um maior espaço no ambiente acadêmico? Aliás, como um mercado detentor dos maiores lucros percentuais não possui uma contrapartida na análise enquanto produto cultural? Fabrizio B Dal Piero (2004) afirma que houve um faturamento de 10 milhões em 1972 para 10 bilhões em 2000, no mercado de home-vídeo e circuito exibidor. Lynn Hunt organiza um dos raros trabalhos acadêmicos de maior fôlego sobre o tema, e nos apresenta as dificuldades e necessidades do estudo sobre o mesmo,

Embora possamos reconhecê-la, é impossível que se tenha completa segurança sobre o que é definido como pornografia quando se escreve sua história. É uma história, porém, que precisa ser registrada, particularmente porque a falta de uma definição sugere que está ao mesmo tempo em todos os lugares e em nenhum lugar. (HUNT, 2001:54)

Nosso trabalho tem por objetivo um levantamento preliminar sobre a pornografia audiovisual produzida no período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1988). O motivo para esse recorte se deve pelo fato do mesmo ser o *boom* do gênero no país e por encontrar-se num espaço de conflitos pelos mais diferentes segmentos da sociedade. No tocante a discussão historiográfica nossa abordagem entra em consonância com a História Cultural a partir de Peter Burke (2004) (2005), Roger Chartier (1990), em especial, na sua discussão de representação e Michel de Certeau (1995) sobre a

pluralidade da cultura. Nosso texto dialoga com a noção de poder, com ênfase nas microrelações propostas por Michel Foucault.

No tocante ao aspecto conceitual, precisamos delinear nossa abordagem. Dialogamos com a noção de pornografia a partir de Marc Chabot (1981), Susan Sotang (1987) e Lynn Hunt (2000:58), afirmando que “*A história da pornografia identifica atitudes variáveis em relação aos corpos masculinos e femininos, às práticas sexuais e as suas respectivas representações*”.

Compreendemos a liberação/recusa por determinados filmes como práticas de poder, e sua legitimação/coibição pela temática sexual nos permitem conhecer melhor o que permissivo/permitido na sociedade que os produz/consomem. Faz-se necessário priorizar que nossa perspectiva sobre o poder, não verticaliza o Estado no papel da Ditadura como detentor absoluto e inequívoco, conforme percebemos na carta de Amélia Campos. Encontramos isso sim, uma discussão sobre poder que muito se aproxima das perspectivas de Michel Foucault, em especial, quando diz,

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização[...] o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares[...] Sem dúvida, devemos ser nominalistas: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (FOUCAULT, 1980: 88:89)

Em nosso caso, os sujeitos sociais envolvidos na produção, autorização, exibição e público não são individualmente os “donos do poder” que não pode ser compreendido na leitura individualizada dos envolvidos no processo. Reiteramos nossa abordagem que as práticas de controle oficiais não instituem os únicos espaços de poder, sendo inclusive o discurso religioso e a reação do público, tão fortes quanto, as práticas de censura oficiais.

Estabelecemos diálogo com a noção de *Tabu* proposta por Marc Ferro para temas que a historiografia geralmente relega, inclusive numa postura de considerá-los “menores”. Nessa perspectiva, percebemos com a historiografia relativa ao cinema brasileiro excluiu a produção pornográfica brasileira, ou resumiu ao gênero conhecido como pornochanchada, quando em nossa análise é o gênero pornográfico ou mesmo uma *pornotopia*.

Podemos notar que o silenciamento acerca do tema está muito presente naquilo que Marc Ferro (2003) define como os *Tabus da História*, pontos do conhecimento que por uma série de fatores negligenciamos. Inclusive, o cinema brasileiro conhecido como “retomada”, renega essa fase anterior do cinema e pode ser observado que fora do chamado cinema pornográfico a ausência de cenas de sexo naquilo que nos parece ser uma tentativa de separação entre a produção nacional atual e seu passado nada digno de nota. Para o mesmo, temos a necessidade em

Quebrar tabus exige ousadia para dizer o não-dito; da mesma forma como requer prudência e coragem para [...] E tudo que é ousado, por si só, está fora do lugar, pois implica desacato e atrevimento. Atrevimento para expor aquilo que, por uma questão moral, jurídica ou política não deve ser dito. Daí a quebra de tabus revelar silêncios propositais da História que, por si só, também são história. E a nossa História – por descuido de alguns ou negligências de muitos – se faz lapidada por tabus, caracterizando uma certa inércia por parte dos historiadores. (FERRO, 2003: 7)

Outrossim, se faz importante ressaltar que não trabalhamos com a designação generalizante de *Pornochanchada* que traz implícito uma espécie de padronização dos filmes pornográficos, conforme podemos observar na seguinte tentativa de definição do mesmo:

O gênero pornochanchada – conjunto de filmes com temáticas diversas mas com formas de produções aparentadas – identificando com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado [...] o critério básico é a prioridade na exibição anatômica feminina (mesmo que em conflito com o desenvolvimento dramático) e o desenvolvimento de roteiros com ênfase em piadas ou situações eróticas (RAMOS, 2004: 432)

Conforme podemos observar quase sempre sinônimos de comédia, nossa abordagem compreende o termo como parte e não como se todo cinema pornográfico do período da Ditadura fosse *Pornochanchada*. Inclusive esse rótulo reitera preconceitos sobre as produções em múltiplas searas.

Podemos perceber o descaso com o cinema de cunho pornográfico produzido no período da Ditadura Militar tanto pela Direita quanto pela Esquerda - que via no mesmo um espaço de alienação criado pela Ditadura -. Por esse complicado trânsito entre os lados, não foi alçado ao status de importância aferido ao Cinema Novo e geralmente aparece como a fase obscura do cinema Brasileiro quando recebe o título de Boca do Lixo e Pornochanchada.

Precisamos ressaltar que existe uma considerável base de dados sobre cinema brasileiro de modo geral durante a Ditadura. Organizada por Leonor Souza Pinto que tem os arquivos relativos ao cinema brasileiro no período de 1964-1988, em especial, os da Superintendencia Regional do Arquivo Nacional, em Brasília, cuja grande maioria encontra-se disponibilizada on-line.

Dentre os itens encontramos processos relativos aos filmes censurados, como as fichas de censuras e cartelas de deliberação. Um item que devemos atentar também é Estado e Igreja, em especial, na Legislação sobre censura que tem como base essa moral Cristã cujo ecos ressoam até mesmo na instituição legitimadora do Golpe, estamos falando do IPÊS que apesar de ser juridicamente uma entidade sem fim políticos, mercadológicos e religiosos é marcado por um discurso cristão fortemente arraigado a uma leitura anti-comunista da sociedade. Possui a **Ata da Aliança para o Progresso** e a **Encíclica Mater Et Magistra**¹ como pilares de sustentação. Tal instituição a partir de sua propaganda e difusão vinha, na sua proposta alertar a população da ameaça comunista. Por fim, o item quatro nos interessa por sua conexão com a Igreja e cujo espólio do Estado Novo sobre práticas de censura é facilmente perceptível.

Decidimos pesquisar em outras fontes anteriores ao Golpe que lhe servissem de base. Em nossas pesquisas, chegamos ao IPÊS - órgão responsável por uma certa legitimidade ideológica do mesmo ano antes de sua aplicação -, contudo, faltava algo que muito nos intrigava.

Nessa trajetória, chegamos ao Estado Novo e à institucionalização da censura por parte do Estado. Verificamos que a única instituição que ultrapassa a censura e serve de base para as demais. Devemos isso à carta de Amea Campos. Afinal, quando nossa protagonista clama aos céus sobre o mundo “perdido”, algo que nunca privilegamos em nosso *corpus* documental começa a fazer parte da equação: o papel da Igreja na construção do que definimos por hora como moral cultural² que servirá de base e justificativa para a Ditadura Militar.

1 Traduzida livremente como Carta Encíclica Mãe e Mestra é um documento enviado pelo Papa João XXIII aos bispos, que se tornam responsáveis pela difusão da mesma entre os fiéis. Publicada no auge da Guerra Fria (1961). Tinha como função a atualização do papel da Igreja na reconfiguração do cenário mundial

² Michel de Certeau (1995) fala que “a cultura” encontrou um neutro que é o “cultural” usamos a expressão moral cultural para as práticas de moralização da cultura por que passam todos os meios culturais, inclusive o cinema.

Nessa base de dados encontramos uma carta escrita à mão, com três páginas, cujo conteúdo poderia passar inadvertido em outro momento. Datada do dia 18 de Abril de 1978, - um sábado - na cidade do Rio de Janeiro, sua remetente Amea Campos Carvalhal, pelo tom do texto, encontra-se constrangida.

Imbuída do que considera os mais altos princípios cristãos, éticos e morais, decide escrever ao então Ministro da Justiça o Senhor Armando Ribeiro Falcão. Sua escrita é marcada pela franqueza, sem pausas para maiores inflexões que pudessem adulterar ou mesmo reduzir seu incômodo. Sua letra firme e a ausência de pontos de pressão marcantes no início ou fim de palavras, tão comuns de quem escrevem pausadamente, corroboram ainda mais a necessidade da escritora em registrar o incômodo que sente. As pequenas falhas de ortografia, e mesmo erros de escrita, estão lá. Causa-nos a impressão de ao escrever, expurgar a sensação ruim e qualquer parada naquele instante impediria uma espécie de fluxo de consciência. Sua queixa é contra o filme que terminou de assistir. Não é possível que um “país onde exista censura” um filme como o ultrajante *A Dama da Lotação* (1978) encontre espaço para ser exibido – é sua primeira e constante queixa nessa missiva.

Em suas próprias palavras, “meio quadrada e meio moderna”, tinha 48 anos e não gostaria de ser vista como uma espécie de carola, afinal, diz conhecer a vida como ela é. Sua preocupação seria com a corrupção de jovens e adultos que assistissem àquele “degradante espetáculo” proposto na película. Seu texto chega às mãos do Acessor Especial do Ministro da Justiça Fernando B. Falcão, cujo protocolo data de uma semana após o envio. Mesmo que o texto tente ser polido e respeitoso para com o ministro, não faltam farpas contra Sônia Braga e o filme, e, por conseqüência, em sua ira não são eclipsadas as suspeitas que possui sobre a liberação do filme vinculada a questões de ordem financeira denotando inclusive certa aquiescência por parte da Ditadura. Afinal, estamos falando de um filme estrelado pela musa nacional numa época em que cinema era diversão popular e que muitos nos revela da sociedade que produz e consome tais imagens.

Fimografia:

Título original: A Dama do Lotação. Gênero: Drama. Duração: 111 min. Lançamento (Brasil): 1978. Distribuição: Atlantic. Direção: Neville de Almeida. Roteiro: Neville de Almeida, baseado em livro de Néelson Rodrigues. Produção: Alberto Fonseca e Walter Shilke. Música: Caetano Veloso. Fotografia: Edson Santos. Direção de arte: Gilberto Loureiro. Figurino: Marília Carneiro. Elenco: Sônia Braga (Solange), Nuno Leal Maia (Carlos), Jorge Dória (Pai de Carlos), Paulo César Pereio, Cláudio Marzo, Márcia Rodrigues, Paulo Villaça, Roberto Bonfim, Rodolfo Arena, Ney Santanna, Ivan Setta, Washington Fernandes e Yara Amaral.

Bibliografia:

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural.** Tradução de Alda Porto Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural.** Tradução de Eny Abreu Dobránszky. Campinas: SP: Papyrus, 1995.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Galhardo. São Paulo: DIFEL, 1990.

FERRO, Marc. **Os tabus da História.** Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RAMOS, Fernão (org.). **Enciclopédia do cinema Brasileiro.** 2ª Edição. São Paulo: Editora Senac, 2004.